

Zeki Demirkubuz Sinemasında Şiddet: *Masumiyet* ve *Kader*

Pelin Erdal Aytekin

Mardin Artuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

pelinerdala@gmail.com

Öz

Bu çalışma Zeki Demirkubuz'un şiddet olgusunu anlama ve aktarma biçimini ele almaktadır. Çalışmanın amacı sinema anlatısını yalnızca şiddeti anlamak için araç olarak kullanmak değil, daha çok sinema anlatısıyla kurulan tekil, küçük ve "anlamsız" hayatların eşliğinde şiddetin dönüştürdüğü dünyanın anlaşılabilir kılınabilmesidir. Bu amaç doğrultusunda, Demirkubuz'un şiddeti "bir insanlık hali" olarak konumlandığı *Masumiyet* (1997) ve *Kader* (2006) filmlerindeki şiddet olgusu detaylı bir film analizi ile bahsi geçen sorunsal bağlamında tanımlanmaya çalışılmaktadır. Demirkubuz'un *Kader* ve *Masumiyet* filmlerinde yarattığı sinematografik dil *auteur* eleştirisine göre incelenmiş; bu inceleme mizansen eleştirisiyle desteklenerek Demirkubuz sinemasında şiddetin farklılaşan görünümleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışma, Demirkubuz'un anlatılarında yarattığı karakter atmosferinin etkisiyle Türkiye sineması içerisinde şiddeti görünür hale getiren önemli yönetmenler arasında bulunduğunu ortaya koymaktadır. Demirkubuz'un hayata yenilmiş ve kadere boyun eğmiş karakterlerinin şiddet olgusunu açık bir biçimde gözler önüne seren bir özellik taşıdığı gözlemlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Zeki Demirkubuz, Türkiye Sineması, şiddet, kader, kadın.

• • • • •

Makale geliş tarihi: 01.03.2015 · Makale kabul tarihi: 06.10.2015

<http://ilefdergisi.org/2015/2/2/>

ilef dergisi · © 2015 · 2(2) · sonbahar/autumn: 155-178

Violence in Zeki Demirkubuz's Cinema: *Innocence* and *Destiny*

Pelin Erdal Aytakin

Mardin Artuklu University Faculty of Fine Arts

pelinerdala@gmail.com

Abstract

This article focuses on how Zeki Demirkubuz approaches to the phenomenon of violence in his movies. The study aims at making the world transformed by violence comprehensible, rather than using the film narrative only as a means to discover the concept of violence. The phenomena of violence in *Innocence* (1997), in which Demirkubuz views violence as "a way of human nature", and *Destiny* (2006) are subjected to detailed film analysis. The cinematographic language created by Demirkubuz in the above mentioned movies is examined through auteur analysis. The diversifying appearances of violence in Demirkubuz's movies are revealed by an analysis informed by mise-en-scene criticism. Thus, the article suggests that Demirkubuz, is one of the significant directors of Turkish cinema who make violence visible through the atmosphere he creates with his characters. It is observed that Demirkubuz's embittered and resigned characters unfold the phenomenon of violence in the movies analysed.

Keywords: Zeki Demirkubuz, Turkish Cinema, violence, destiny, woman.

<http://ilefdergisi.org/2015/2/2/>

ilef dergisi · © 2015 · 2(2) · sonbahar/autumn: 155-178

Zeki Demirkubuz sineması, kaderin ve yazgının sıradan insanın hayatında yarattığı şiddetin ve koşulsuz bir biçimde teslim olmanın hikâyesini anlatmaktadır. Demirkubuz sinemasında şiddet, bireyin hayatında gündelik olanın sıradan bir anına dönüşmüş, böylece alışılmış olan ve dolayısıyla görünürlüğünü kaybeden bir hal almıştır. Zeki Demirkubuz, sinemasında “ufak” hayatların ve insanların hikâyesini anlatırken, aşk ve acı gibi dramatik unsurun belirginleştiği konuları kendi yalın dilinin çerçevesine yerleştirir. Bu bakımdan Demirkubuz sineması dramatik hikâyelerin gerçekçi ve minimalist bir sinema diliyle birleştiği nokta olarak görülebilir. Şiddetin tüm yakıcılığıyla belirginleştiği ve dışarıdaki gerçek hayatın sinema perdesinden izleyiciye yine tüm gerçekliğiyle aktarıldığı bir sinema dili yaratmış olan Demirkubuz, bu tercihi hikâyelerinin merkezine almıştır.

Bu çalışma; Zeki Demirkubuz sinemasının önemli filmlerinden olan *Kader* ve *Masumiyet*'i merkeze alarak, şiddeti anlamayı ve şiddetin film dünyası içerisindeki görünümünü ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu nedenlerle ilk bölüm şiddeti anlamanın ve anlamlandırmanın mümkün olup olmadığını tartışmaktadır. Şiddetin alanını anlamak, Demirkubuz sinemasında şiddetin duruşunu belirlemek, aşk ve kader gibi diğer kavramlarla çarpışma noktalarını ortaya koymak çalışmanın başlıca hedefleri arasında sayılabilir. Bu kapsam-

da, acının ve şiddetin dilinin, Zeki Demirkubuz sinemasındaki yeri çözümlenmeye çalışılmıştır. Çalışma Demirkubuz'un *Kader ve Masumiyet* filmleri ile oluşturduğu ortak sinematografik dili *auteur* eleştirisine göre incelemiştir. Bu inceleme mizansen eleştirisiyle desteklenerek Demirkubuz sinemasında şiddetin farklılaşan görünümüleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Peter Wollen, Geoffrey Nowell-Smith'den aktardığı şekliyle *auteur* kavramını şöyle açıklar:

[B]ir yazarın yapıtının tanımlayıcı özellikleri mutlaka ilk bakışta görülebilen özellikler değildir. Bunun için eleştirinin amacı konunun ve konuyu ele alışı yüzeysel karşıtlıkları altında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inmektir. Bu motiflerin oluşturduğu desen...bir yazarın yapıtına o özgün yapıyı veren şeydir, eseri hem içsel olarak tanımlar hem de bir eseri ötekenden ayırt etmeye yarar (2004, s.72).

Üstelik bir yönetmeni *auteur* olarak değerlendirmeyi mümkün kılan unsurlar sadece benzer tematik ilgi odaklarının kullanılması, aynı motiflerin işlenmesi, film dilinin benzer bir biçime sahip olması değildir, Wollen *auteur* yönetmeni, "bütünlükleri olduğu kadar kimseye benzemezlikleriyle de tanımlanmalıdır" şeklinde açıklar (2004, s.92). Bu bakımdan Demirkubuz, benzer bir işlerlik içinde kendi metinlerini oluşturan; benzer motiflerin (öncelikli olarak ışık, ses, kamera, kurgu ve oyunculuk gibi teknik unsurların) kullanıldığı, öz bakımından belirli kavramların ve özellikle varoluşsal meselelerin etrafında bir anlatı dünyası kurmaya çalışan bir yönetmen olarak değerlendirilebilir. Çalışmanın sonraki bölümlerinde Demirkubuz'u *auteur* eleştirisi içerisinde değerlendirmemizi olanaklı kılan unsurlar incelenecek, ancak filmografisinde belirginleşmiş olan bir takım tematik yönelimler içerisinden özellikle şiddetin varlığı üzerinde durulacaktır.

Şiddeti anlamak mümkün mü?

*'Şiddet', belirli eylemleri yapanlardan çok onların tanığı ya da kurbanı olanlara ait bir kelimedir*¹ (Riches 1989, s.12).

Şiddeti anlamının birbirinden farklı yolları varken yalnızca sözcük anlamına baktığımızda karşımıza ateşlilik, atılganlık ve güç anlamları çıkmaktadır. En yalın haliyle "violence" (şiddet) ve "violation" (tecavüz/ihlal) ayrımları

•••••

1 David Riches'in (1989) *Antropolojik Açından Şiddet* kitabı içerisinde yer alan "Şiddet Olgusu" makalesinden alınmıştır.

“fiziksel zor yoluyla sınırlama veya tahrip, bu fiziksel zorun hukuk ötesi olarak değerlendirilmesi gibi birincil anlamlara sahip olur (Parkin 1989, s.250) . Elisabeth Copet-Rougier şiddet sözcüğünün Fransızca ve İngilizcede bir noktada farklı anlamlara işaret ettiğinden bahsetmektedir (1989, s.69). Şiddetin İngilizcedeki karşılığı fiziksel saldırganlığa denk gelirken, Fransızcada kelime iki anlama ayrılmaktadır. Bunlardan biri İngilizcedeki karşılığına yakın bir biçimde fiziksel saldırganlığa işaret ederken diğeri “rıza göstermesini sağlamak için birine baskı uygulama” anlamına karşılık gelir. Bu ikinci anlamı dolayısıyla şiddet Fransızcada ahlaki bir boyuta da sahip olur.

Kapsadığı geniş etki alanı itibariyle neden-sonuç ilişkisi içinde şiddeti anlamak, toplumsal-bireysel ikileminde olduğu gibi bazı bakımlardan birbirinden ayrı olsa da birçok noktada birbiriyle kesişen bir yapıyı çözümlenmeyi gerektirir. Şiddetin etki alanı oldukça geniştir. Şiddet algısı kültürden kültüre değişeceği gibi, kültürel dinamikler içinde görünmez de olabilir. Alışıldık aşına olunan bir şiddet eylemi farklı kültürel koşullar altında tüyler ürpertici bir eylem olarak anlaşılabilir. Tam da bu nedenle şiddetin algılanışında kültürel kodlama ayırt edicidir. Özellikle Batılı toplumlarda ayrıntıda farklılıklar olsa da bütünde şiddetin genel-geçer bir kabulünden bahsedilebilir.

Bu genel kabul noktalarından biri, şiddetin uygarlık-uygarlaşma kavramları ile olan ilişkisidir. Modern tarihin, sosyo-kültürel değişimin ve “geleşmenin” şiddetin eğrisinde bir düşüş yaratması doğal görülebilecekken Bauman’ın da ileri sürdüğü gibi bu eğriyi ortaya koymanın herhangi bir yolu bulunmamaktadır (2009, s.256). Sigmund Freud uygarlığı, bir çeşit savunma mekanizması olarak tanımlarken buna karşıt olarak sefaletimizin önemli bir kısmının da yine kültür/uygarlık ile ilişkili olduğunu söylemektedir (2009, s.46). Freud (2009, s.48) uygarlıktan vazgeçip ilkel koşullara dönülmesi durumunda daha mutlu olunacağını iddia eder; “toplumun, kendi kültürel idealeri uyarınca bireye dayattığı engellemelerin çekilmez hale gelmesinin bireyi nevrostikleştirdiği saptandı ve buradan da, bu taleplerin kaldırılması ya da iyice azaltılmasının mutlu olma olanaklarına geri dönüş anlamına geleceği sonucuna varıldı.” Freud bu saptamayı yaparken, doğa bilimleri ve teknik alandaki ilerlemelerin sağladığı faydanın göz ardı edilemeyeceğini ancak bu durumun dahi mutluluk vaat etmediğini söyler (2009, s.48-49). Bu durumda uygarlık kavramının ortaya çıkış serüveni, her ne kadar toplumsal ilişkileri düzenleme hedefi ile paralel bir gelişim izliyor ve aynı zamanda entelektüel, bilimsel, sanatsal çabalara atif yapıyor olsa da bu, kavramın her şekilde mutluluk ile ilişkilendirilemeyeceği gerçeğini değiştirmez (Freud 2009, s.52-53).

Bu durumda Freud tarafından “yaşamımızı hayvan atalarımızinkinden ayıran, insanları doğadan korumak ve insanlar arasındaki ilişkileri düzenlemek gibi iki amaca hizmet eden eylem ve düzenlemelerin toplamı” (2009, s.48) olarak tanımlanan “uygarlık” kavramının daimi olarak olumluya doğru evrilen bir çizgi izlediğinden bahsetmek çok gerçekçi değildir. Uygarlık ancak “insanın mutluluk olanağının bir bölümünü bir parça güvenlik ile takas etmiştir” (Freud 2009, s.72).

Wolfgang Sofsky (2009, s.71) ise uygarlaşma ve medeniyet gibi kavramların geneli kapsayacak bir güce sahip olmadığını, bu kavramların daha çok Avrupa’nın “kendi kendisine tapmasına yarayan” mitler olduğunu savunmaktadır. Sofsky “medeniyet” kavramının batı üzerinden işleyen bir yapısı olduğunu “medenileşme” denen kavramın hiç de öyle masum olmadığını ileri sürer (2009, s.71). Avrupa tarihinin merkezinde duran sömürgeleştirme anlayışının medeniyet fikri yoluyla şiddetin meşrulaştırılmasına neden olduğunu ve özellikle sömürgeciliğin ahlaki üstünlüğü sebep göstererek buna hizmet ettiğini ileri sürer.

Bauman şiddetin bir kavram olarak tartışmalı olduğunu söyler ve şiddeti meşru olup olmaması ile ilişkilendirir: “meşru olmayan baskı; daha doğrusu, meşru görülmeyen baskı” (2005, s.253). Bu baskı (ki bu aynı zamanda şiddetin tanımı olarak da işlev görür) insanlara yapmak istemeyecekleri ve yapmakta direnç gösterecekleri şeyleri güç kullanarak yaptırmak için kullanılır. Bu durumun olağan bir sonucu bireyin seçme hakkından yoksun kalmasıdır.

Bu genel tanım çerçevesinde şiddetin ortadan kalkması, uygarlığın gelişimine bağlı olarak etkisini kaybetmesi beklentisi çok da gerçekçi görünmemektedir. Bauman uygar hayatın doğal sonucu olarak düşünülen “şiddetten arınmışlık” halinin, bahsi geçen baskının ortadan kalkmış olması anlamına gelmediğini söylemektedir. Ancak savaş gibi şiddeti içinde barındırması olağan karşılanan ve kabul gören meşru baskıdan ayrı olarak, “yetkilendirilmiş baskının” ortadan kalkmasının mümkün olabileceğini ifade eder (2005, s.255).

Benjamin şiddetin varlığını olumlanmış ve olumlanmamış şiddet olarak ikiye ayırır. Derrida, Benjamin’in makalesini çözümlerken ikiye ayrılmış olan şiddeti daha da ayrıntılı açıklar; “Hukuku yerleştiren ve ortaya koyan kurucu şiddet ile hukukun sürekliliğini ve uygulanabilirliğini güvence altına alan, elde tutan ve doğrulayan muhafaza edici koruyucu şiddet” (2010, s.88). Tartışmasız olan “hukuk kurma, şiddetten arınmış, şiddetten bağımsız değildir”

(Benjamin 2010, s.36). Tam aksine şiddetin varlığından güç alan, iktidar yoluyla vücut bulan bir yapıya sahiptir.

Nihai olarak bizim baskıdan arındırılmışlık olarak kabul edeceğimiz şey meşru olmayan, meşru görülmeyen baskının ortadan kalkmasıdır. Peki, herhangi bir baskı/şiddet meşru olabilir mi? Benjamin “şiddetin ilkesel düzeyde, adil amaçlara hizmet eden bir araç olarak da olsa ahlaklı olup olmadığı” sorusunu sorar (2010, s.19). Şiddet ve ahlak arasındaki ilişki Bauman’ın tanımladığı şekliyle yetkilendirilmiş şiddet olduğunda nasıl şekillenecektir? Ya da bu ince çizgiyi çizmenin ne denli zor bir görev olduğu, ahlakın hangi noktada bireysel bir duruş hangi noktada toplumsal bir işleyiş içine sokulabileceği gibi konular üzerinden şiddeti tartışmak önemlidir.

Arendt (2014, s.61-64) meşru olarak kullanılıp/kullanılamayacağı sorusuna karşılık olarak şiddetin, doğası gereği araçsal olduğunu ve diğer tüm araçlar gibi mutlaka bir amacın rehberliğine ve meşrulaştırılmaya gereksinimi olduğunu söyler. Şiddet gerekçelerini göstermek koşuluyla bir noktada haklı görülebilir ancak bu onun meşrutiyet kazanması anlamına gelmez. Örnek olarak meşru müdafaayı göstererek, anlık olması durumunda meşruiyet kazanacağını, anlık değilse geçerliliğini giderek kaybedeceğini söyler. Derrida ise aynı soruyu (2010, s.89) anlamsız bulur. Şiddetin meşruluk kazanıp/kazanamayacağı sorusu ona göre şiddetin karşısına yine şiddeti koymaktan başka bir şey olmayacaktır.

Bu durumda şiddetin meşruluğunu sorgulamak, şiddetin iktidar ile, hukuk ile olan bağına sorgulamakla anlamlı hale gelecek gibi görünmektedir. Benjamin de benzer bir açıklıkla “hukuk kurmak, iktidar kurmaktır, bu anlamda şiddetin dolaysız tezahür ediş eylemidir” (2010, s.36) derken; hukukun ve iktidarın akıbetini şiddetin bu düzen içerisindeki mevcudiyetinden ayrı düşünmenin zor olduğunu söylemektedir. Hukuk ve iktidar ilişkisi bağlamında; hukuk-şiddet ikileminde ve şiddetin gündelik olanın dışına çıktığı, düzen koruyuculuğuna dönüştüğü bir atmosferin içinde; hukuki yapının devamını sağlamanın en temel yollarından birinin şiddetin kullanılmasından ve caydırıcılığından geçtiğini söylemek yanıltıcı olmaz. Benjamin’in ifade ettiği şekliyle şiddet ve ahlak arasındaki ilişkinin merkezinde hukuk ve adalet kavramları yer almaktadır.

Derrida da Benjamin gibi hukukun köken yönünden, kuruluşunda hem dolaylı hem dolaysız olarak, görünen veya temsil edilen şiddetten ayrılacağı sonucuna varır (2010, s.104). Hukukun kendi yapısı içerisinde de bir-

çok yöne doğru evrilen ve türeyen şiddetin, uygulanabilir ve kabul edilebilir olması da ancak hukuki temsil ile mümkün olacaktır. Sınırların nereye doğru genişlediği, hangi noktalarda belirsizleştiği ve yerinden oynadığı konusu ise tüm bu tartışmaların merkezinde kalmaya devam edecek gibi gözükmektedir.

Şiddeti bireysel ve toplumsal olarak konumlandırmanın tüm bu zorluklarına karşın, zamansal değişime göre yine de bir dağılma ve yıkılıp tekrar oluşma biçiminde döngüsel bir hareketten bahsedilebilir. Daha bireysel olarak nitelenebilecek olan aile içi şiddet veya toplumsal olan mahalle baskısı gibi konular bu değişimden geçmektedirler. Eskiye oranla daha az kabul gören; aile için cinsel istismar, cinsel taciz, mobbing ve farklı konularda uygulanan mahalle baskısı daha görünür olmuştur denebilir. Bauman, baskı unsuru oluşturan bu gibi konuların doğal görüldüğünü yahut katlanılmak zorunda olduğunu; ancak artık sorgulanmaya başlandığını, meşruluklarını kaybettiklerini ve kurumsallaşmış olan temellerinin güç kaybettiğini söylemektedir (2005, s.260). Bu durumda baskı ve şiddet kavramsal olarak varlıklarını korular da, zaman içerisinde değişime maruz kalabilmektedirler. Baskı ve şiddetin alt başlığı olarak konumlandırılabilir olan yaklaşımlar zaman içerisinde önemini kaybetmekte ya da kimi zaman aksine önem kazanabilmektedir.

Bauman baskının gerektiği şekilde kurumsallaştırıldığı ve gündelik hayatın içine yeterince girebildiği takdirde, oradaki yaşantının içinde eridiğinden bahseder. “[B]askı rutin, tekrarlamalı ve monoton hale geldikçe, dikkati çekme şansı azalır” (Bauman 2005, s.258). Böylece gündelik döngünün içerisinde her daim tekrarlanma yoluyla görünmez hale gelen baskı ve meşruluk kazanmış olan şiddet, toplumsal dinamikler içerisinde fark edilmez bir hal alır. O artık sistemin devinimine kendini kaptırmış insanlar tarafından görülmez ve nerdeyse hissedilmez olmuş, sıradan hale gelmiştir. Sofsky de şiddetin alışkanlık ve kurumsallaşma yoluyla kalıcılık kazandığından bahseder (2009, s.34). Şiddet gündelik rutine girdiğinde ve bir işe dönüştüğünde üzerine düşünmeye gerek olmadan meydana gelecek, rastlantısal bir olay olmaktan çıkarak, düzenli ve belirli ritimde devam eden bir eylem haline dönüşecektir. Alışkanlığın yarattığı şiddet bu yönüyle nedenini de kaybeder. Doğal davranış biçimine dönüşen şiddetin varlığı, akli ve vicdanı da devre dışı bırakacak bir devinime neden olur. Aynı zamanda alışkanlık zaman içerisinde, dehşet fikrini de ortadan kaldıracaktır.

Şiddetin kaynağı şiddet üzerine yazılmış birçok makalenin de merkez konularından biridir. Şiddeti anlamanın mümkün olup olmadığına bakarken

şiddetin olası kaynağını anlamaya çalışmak da faydalı olabilir. Robert Cover “Şiddet ve Söz” adlı makalesinde içgüdüsel olarak insanın içinde var olan şiddetin, doğal bir eğilim olmasının yanı sıra toplumsal kurallar ve öğrenilmiş davranışlar yoluyla bastırıldığından bahseder (2010, s.194).

Arendt “şiddeti olduğu gibi anlayabilmek için köklerini ve doğasını sorgulamak gerektiğini vurgulamaya çalışıyorum” derken şiddetin kavramsal olarak da birbirine sıkıca bağlanmış bir sarmalın içinde hareket ettiğini anlatmaya çalışır. Bu birbiri içine geçmiş olan sarmalın kolları, toplumsal olandan biyolojik olana, bireysel olandan içgüdüsel olana doğru kendine farklı yollar çizer (2014, s.68). Davranış bilimci Konrad Lorenz (2008), saldırganlığı tanımlarken, kabul edildiği şekliyle olumsuz bir atıftan çok türün devamını sağlaması için gerekli bir güdü olarak niteler.

Hayvan türünün beslenme, cinsellik-üreme güdülerinin türün devamını sağlayacak biçimde gücünü saldırganlıktan alıyor olması farklı bilimsel bakış açılarına göre değerlendirilebilir². Bu genelleyici yaklaşıma göre insanı bu nokta da dâhil olmak üzere diğer hayvanlardan ayıran tek unsur “akıl” olarak kabul görür. Arendt bu yaklaşımı eski bir tanım olarak nitelerken, genelleyici bir bakış açısı olan insanı diğer hayvan türlerinden ayıranın yalnızca “akıl” olması durumunu tek bir koşulla kabullenmektedir: “insana fazladan bahsedilen ‘akıl’, onu diğer hayvanlardan daha tehlikeli bir canavar yapar. Bizi tehlikeli biçimde ‘akıldışı’ yapan akıldır...” (2014, s.74).

Aklın bu ayırıcı durumu Lorenz’e göre insanı, hesapsızca, içgüdüsel bir yaşamın dışına çıkarmış ve doğal bir süreç içerisinde hâkim olamayacağı kadar geniş bir alandan onu sorumlu hale getirmiştir (2008, s.375). Lorenz’in “kavramsal düşünce” olarak adlandırdığı bu ayırıcı güç, bilginin yaygınlaşması yoluyla kültürel gelişime sebep olduysa da içgüdüsel kodlar bu değişimin hızına ayak uyduramamıştır. Ona göre, şiddetin ve saldırganlığın abartılı olan varlığı büyük oranda bu uyumsuzluktan kaynaklanmaktadır. Aksi halde kendi türü içerisinde “orantısız” bir şiddet kullanımından bahsetmek diğer türler söz konusu olduğundan pek mümkün değildir (zira grubu dışarıdan

•••••

2 Konrad Lorenz “gelecek ve türün devamı açısından bakıldığında, rekabet halindeki iki canlı arasından daha güçlü olanın, belirli bir bölgeyi veya talip olunan dişiye zor kullanarak elde etmesinin sağlayacağı avantaj gün gibi ortadadır” (2008, s.67) derken üreme üzerinden saldırganlığın-şiddetin gerekli olan kullanımına vurgu yapmaktadır. Bu Arendt’in bahsettiği genelleyici bilimsel bakış açısına yerinde bir örnek olarak gösterilebilir.

gelen tehlikelere karşı koruma zorunluluğu içeride hem nüfus hem de grup birlikteliğini gerektirmektedir.³

Sofsky “şiddetin içinde barındırdığı genetik mirasın varlığının şiddeti yaratan etkenler içerisinde başı çektiği” fikrini, “olaylar, durumlar ve seçenekler arasındaki ince farkı göz ardı etmesiyle” eleştirir (2009, s.22). Genetik mirasın varlığı inkâr edilemezse de tek gerçek olarak kabul etmek mümkün görünmemektedir. Çünkü nihai olarak ve Arendt’in de bahsettiği gibi “anundalık” hali şiddete içgüdüsel bir özür sağlasa da planlanmış şiddeti nereye koymak gerekir? Sofsky bunu “eylemle dürtü arasında illa zorunlu bir ilişki yoktur” diye açıklar (2009, s.23). İnsana ait farklar aynı dürtü ile hareket eden kişilerin farklı eylemlerde bulunmasına neden olurken, farklı dürtülere sahip insanlarda aynı eylemi doğurabilir.

Bu nedenle insanın şiddeti yaratacak bir zihinsel yapıya sahip olduğu ön fikriyle hareket etmek, şiddetin tüm varlığını bu bilgi üzerinden değerlendirmek fazlasıyla genelleyicidir. Oysa şiddeti uygulamaya sokan sinir sistemimizin varlığı kendi kendine hiçbir etkene bağlı olmaksızın harekete geçmez. Bu eylem hali sosyalizasyon süreciyle, nasıl bir toplumsal yapı içerisinde bulunduğumuzla ve yaşam deneyiminin ne yönde geliştiğiyle ilgilidir. Genler şiddete eğilimli bireyler meydana getiremeyeceği gibi şiddete eğilimi olmayan bireyler meydana getirme gücüne de sahip değildir. En net ifadeyle “nörofizyolojimizde bizi şiddet doğrultusunda tepki vermeye zorlayacak hiçbir şey yoktur.” (??? 2014, s.38) Yine de Freud “insanın yumuşak ve sevgiye gereksinim duyan, ancak saldırıya uğradığında kendisini savunmayı becerebilen bir yaratık olmadığı, hayli büyük miktarda saldırganlık eğilimini de içgüdüsel yetileri arasında barındırdığı”nı ileri sürer (2009 s.68). Her durumda şiddet fizyolojik mirasla ilişkili ise de tüm gücünü bu mirastan alması mümkün değildir. Şiddet en nihayetinde kültürel yapı içerisinde şekil alır. Ondan beslenir ya da izole olmak zorunda kalır. Her durumda şiddeti konumlandırmak zordur. Şiddeti doğuran etkenler de her zaman dolaysız biçimde ortada değildir. Kimi zaman dolaylı yollardan ve şaşırtmacalı olarak meydana gelir ve etkilediği alan öngörülenden farklı olabilir.

•••••

3 Erten ve Ardalı, primatlarda saldırganlık dürtüsünün grubun içerisine bir yabancıyı girmesiyle ortaya çıktığını ve bunun bir savunma davranışı olarak değerlendirilebileceğini söylemektedirler (2014, s.146). Bu mevcut düzendeki karmaşayı çözmek için harekete geçmek anlamına gelir. Saldırganlık büyük oranda korunmayla ilgilidir bu nedenle de temel bir içgüdü olarak değil bir araç olarak görülmelidir.

Şimdiye kadar yazılanlar şiddeti bireysel ve kolektif olarak ayırma noktasına gelmemiştir. Etienne Balibar “Şiddet ve Siyaset: Bazı Sorular” adlı makalesinde bu ayrımın yapılmasının doğru olup olmadığını sorar (2014, s.57-60). Kolektif şiddeti siyasetle ilişkilendirme gerekliliği ve bireyseli bundan soyutlamanın imkânsızlığı, şiddeti niceliğine göre ayırmayı anlamsız hale getirir. Balibar, şiddeti “özel” ve “kamusal” olarak ikili bir anlama ayırıştırmanın mümkün olmadığını söylemektedir. Çünkü şiddet anlamı itibariyle benliğin sınırlarının aşılması, bu sınırlara tecavüz edilmesi ise şiddeti belirli bir alana atfetmek ve onu ilk elden bireysel ya da kolektif olarak sınıflandırmak anlamlı görünmemektedir. Ayrıca şiddetin bireysel bir hedefle yola çıkması doğası gereği toplumsal bir meseleye dönüşmesine engel değildir. Öldürme yasağı ve toplumda yarattığı hezeyan dikkate alındığında, bireysel olarak işlenmiş bir suçun toplumsal infiale dönüşmesi an meselesi olacaktır. Sofsky “son kertede şiddet eylemi daima bir bireyin elinden çıksa da, aslında çoğunlukla bir sosyal sürecin sonucudur” (2009, s.27) derken “sürecin dönüştürücülüğünü”, yani şiddeti eyleyen birey olmasına rağmen onu bu sürece taşıyan ve sonuca ulaştıran etkenlerin sosyal bir ağdan ayrı düşünülemeyeceğini vurgulamaktadır.

Tam da bu nedenle şiddeti tartışmak, teorik çerçevesinin dışına çıkarak üzerimize giydiğimiz kültürel kimliğimizi tartışmayı da gerektirir. Şiddetin bir yazgı olarak insanların hayatında var olduğu düşünülen toplumsal giridaplar, bu algının yarattığı kader anlayışı, şiddetle hesaplaşmayı da kişiselleştirir. İnsan, yazgısının dışına çıkamayacağı bir çaresizlik hissiyle birlikte yaşamayı kabullenir. *Kader* ve *Masumiyet* filmleri de Türkiye sineması içerisinde yazgının, hayatın meydana getirdiği şiddetin kader olarak algılandığı bir anlayışın hikâye edildiği filmlerdir. Bu çerçevede, makalede şiddeti anlamaktan öte şiddetin film dünyası içinde kendine nasıl bir yer bulduğu inceleneyecektir.

Şiddetin kadere dönüştüğü filmler: *Masumiyet* ve *Kader*

*Aşkı bir zavıflık olarak algılıyorum. Aşkı doğaya aykırı buluyorum. İşte bu noktada, aşk da kişinin kendine yönelttiği bir şiddet biçimidir. Aşk'ın kanserojen olduğu bilimsel olarak saptanmıştır.*⁴ (küçük İskender 2014, s.298)

Masumiyet ve *Kader* filmleri aynı öykünün farklı anlarını, zaman dilimlerini ele almakta ve belki de aşkın şiddete dönük olan yüzünü en yakıcı

•••••

4 Küçük İskender'in (2014, s.298) “Beş Dakika Delikanlı Olmanın Dayanılmaz Sıkıcılığı” adlı makalesinden.

biçimde göstermektedir. Yönetmenin tüm filmografisi incelendiğinde, takip edilebilecek benzer izleklerden bahsedilebilir. Bu bakımdan Zeki Demirkubuz, insan olma durumunun özü saydığı, aşk, acı, suç ve kader gibi insanın ve aslında yaşamın karanlık tarafının görünümünü içeren, hikâyesini bunlar üzerinden kurgulayan bir yönetmen olarak önemlidir. Demirkubuz'un iyilik ve kötülük gibi varoluşsal konuların etrafında dönen hikâyeleri, insan olma hallerini anlatır. Minimalist ve gerçekçi bir sinema dilini benimseyen yönetmen, hikâyesini gündelik yaşamın içinden çekip alarak, dramatik yoğunluğu kuvvetli, mağlubiyeti ve acıyı dile getiren hikâyelere odaklanmıştır. Biçimsel yönüyle Demirkubuz'un filmleri, plan-sekans tercihi, doğal ışık kullanımı (ışık kullanımında, filmin gerçekçi formunu değiştirecek kadar belirgin herhangi bir aydınlatma unsuru göze çarpmamaktadır), sakin ve sabit bir kamera kullanımı, atraksiyonsuz, sahnelerin hayatın ritmine yakın bir hızla art arda geldiği bir kurgu anlayışının benimsenmesi ile şekillenir. Demirkubuz büyük oranda filmlerinin akışını hayatın kendi ritmine bırakmak niyetindedir. Oyunculuk tercihi de bu genel ifade biçimin dışına çıkmaz, karakterler hayatın varoluşsal kaygıları içerisinde derinleşir ve idealize edilmenin olmadığı bir yapı içerisinde kurgulanır. Yaratılan karakterler iyinin ve kötünün belirsizliği içerisinde gidip gelirler. Zeki Demirkubuz neredeyse tüm filmleriyle, bireysel bir temsilin ardından toplumsal bir temsile varmakta, insanı kendi çevresi içerisinde ele almakta ve çevreyi bir dekor olarak değil yaşayan bir mekân olarak kullanmaktadır. Böylece yarattığı sinema gerçek bir mekâna yaslanmış olacaktır.

Demirkubuz'un filmleri bir diğer taraftan melodramın acıklı, ağdalı ve rastlantılarla dolu dünyasına ara ara girip çıkar. Asumen Suner (2006, s.185) melodramı açıklarken "kahramanların hissettikleri güçlü duyguların, yaşadıkları acıların, yaptıkları fedakârlıkların, kaderin karşılıklarına çıkardığı tesadüflerin hep 'gerçekte' olamayacak kadar aşırı" olduğunu vurgular. Yenilmiş insanların, hayat kadınlarının, kaybetmişlerin hikâyesini anlatırken, "gerçek hayatta olmaz" dedirten rastlantıların varlığı, Demirkubuz filmlerini melodramın diline yaklaştırır ancak hem filmlerin gerçekçi dili hem de şiddetin bir konu olarak neredeyse görünür hale gelmiş olması, aynı şekilde onu melodramdan uzaklaştıran etkenlere dönüşür. Bu bakımdan şiddetin görünürlüğü Demirkubuz filmlerinin önemli ayrımlarından biri haline gelir.

Yazgıyı kötülük ile birleştiren ve şiddeti baştan böyle kabul edilmiş hayatların merkezine yerleştiren hikâyeler kurgulayan Demirkubuz, özellikle *Masumiyet* ve *Kader* filmleriyle acının ve aşkın, şiddet ve yazgıyla nasıl bir

sarmal oluşturduğunu; hayatın, bu karanlık öyküleri nasıl ilahi bir güç gibi yönettiğini anlatmaya çalışır.

Masumiyet'te yaratılmış olan şiddet, Baudrillard'ın bolluğun ve refahın getirdiği amaçsız ve nesnesiz şiddeti⁵ (2008, s.226) değildir. Burada söz konusu edilen şiddet tam aksine yoksulluğun ve çaresizliğin yarattığı, sebebi olan bir şiddettir. Yokluk ve yoksunlukların, hayatın acımasızlığından doğan şiddetin var olduğu bir düzeni anlatır film. Bu yoksunluğu tarif edecek şekilde de hapishane sahnesiyle açılır.

Ergüden hapis olma durumunu “mekânı ve süresi kapatan tarafından belirlenen ve topluma açık veya zımni olarak onaylatılarak meşrulaştırılan kapatma, bir ‘askıya alınmış haklar düzeni’” olarak açıklamaktadır (2014). Yusuf’un askıya alınmasını istediği hakkı ise özgürlük hakkıdır. Hapiste olduğu süre boyunca dışarıdaki dünyaya yabancı kalmış, orayla olan bağı kopmuştur. Bu nedenle cezasını doldurmasına rağmen serbest kalmak istemez. Onun yerine hapiste kalmaya devam etmek ister.

Yusuf hapisten çıktığında akrabalarını, ablası ve eniştesini görmeye gider. Eniştesi tarafından sıcak karşılanır, kucaklaşırlar. Şefkat hissedilir. Ancak bu hissiyat abla ve eniştenin yaşadığı evin kapısına gelene kadardır.

Abla ile eniştenin ilişkisi şiddet ve saldırganlık doludur. Ev ise şiddetin görünen hali olarak temsil edilir. Suner, Demirkubuz’un filmlerinin hemen tamamında evin, tekinsizlik üreten bir mekân olarak kurgulandığından bahseder. “...Tümü rahatsız edici, tekinsiz evlerdir bunların. Tekinsizlik kiminde adı konmayan bir gerilim, huzursuzluk, psikolojik şiddet olarak hissettirir kendini, kimindeyse açıktan açığa dehşet üreten bir hal alır” (2006, s.174). Evin kapalılığını destekler biçimde ilişkiler donmuş gibidir. Kimse kimseyle gerçekten konuşmaz ve kimse kimseyi gerçekten duymaz. Şiddetin bütün bir şekilde duyumsandığı evin atmosferi adeta konuşmayan karakterler yerine konuşur. Ev içi atmosfer bu klostrifobik duyguyu destekler nitelikte oluşturulmuştur. Kamera evi köşeden ve aşağıdan, adeta gözetleyen bir gözün tekinsizliği ile kayda alır. Tüm bu iletişimsizliğe, kadrajdaki üç insanın birbirine değmeyen varlıklarına, gizlice ve öteden bir gözle bakar. Ev loş değilse de havası ve karanlıktır. Işık kullanımı, mekân içi doğal ışık kullanımıdır. Bu ter-

•••••

5 Baudrillard, *Tüketim Toplumu* kitabında “...refahın kendi gerçekleşmesinde doğurduğu denetlenemez şiddet”ten, bolluk ve şiddetin bir arada oluşundan bahseder. Bu şiddetin “amaçsız ve nesnesiz” olma hali, bolluğun yarattığı refahta aranmalıdır (2008, s.226).

cih, evin görünen yoksulluğunu daha da belirginleştirir. Yoksulluk mekânın her köşesinde, evin içinde kullanılan her eşyada daha da netleşir. Kameranın konumlanması, mekân içi doğal ışık tercihi ve mizansenini oluşturan diğer tüm unsurlar susturulmuş olan şiddetin ve kanıksanmış olan yoksulluğun birer simgesine dönüşür. Filmin genelinde iç mekân çekimlerin tercih edilmesi bu kapalılık duygusunu yoğunlaştırmıştır. Az olarak tercih edilen dış mekân kullanımında ise – örneğin Yusuf’un sokakta Uğur’la karşılaştığı sahnelerde – kameranın hareketli kullanımı ile tekinsizlik duygusu devam ettirilmiştir. Diğer taraftan iç mekânda kullanılan çerçeve içi çerçeveleme tekniği ile de bu kapalılık duygusu desteklenir. Suner’in ifadesiyle “çerçeve içinde çerçeve” tekniği “seçilen mekânların çirkin ve köhne görüntüsünü garip bir biçimde estetize ederken, diğer yandan görüntüyü iyice küçültüp daraltarak, köhne iç mekânların yarattığı kapalılık ve sıkıntı duygusunu daha da vurgulayan bir işlev üstlenir” (2006, s.175). Yine Yusuf’un ablasının evine gittiği bir sahnede abla ile karşılaşma, evin içerisindeki bir pencerenin ardında yaşanır. Bir biri ardına katmanlanan görüntüler, araya mesafe koyduğu gibi, karakterleri de bir çerçevenin içine hapseder. Tüm bu birbiri içine girmiş unsurlar, kimi zaman pasif kimi zaman görünür olan şiddet sarmalını destekleyecek biçimde kurgulanmıştır.

Özellikle Yusuf’un ablasının evindeki sahneler; temelde erkeğin kadınla hesaplaşması, iktidar kurma ve iktidarın korunması gerekliliği içinde tekrar eder durur. Arendt’in ve Benjamin’in iktidar ve şiddet arasında kurduğu bağ göz önünde bulundurulursa şiddet ile cinsiyet ilişkisi kolaylıkla kurulacaktır. Şiddetin ve onun bir görünümü olan savaşın, erkeklige dair tüm kodlarla birlikte anıldığı söylenebilir. Bir “erkeklik” meselesi olarak gündeme gelen “namus” kavramı, erkeğin şiddeti kullanmasını meşru kılan unsurlardan biri olarak kabul görür. Özellikle Demirkubuz’un kurduğu dünya içerisinde “ailenin mahremiyeti” yine şiddeti dört duvar arasına kapatan ve dışarı sızmasını engelleyen faktörlerden biri olarak işlev görür Bu durumda şiddeti “erkek olma hali” içerisinde değerlendirmek, kadının maruz kaldığı şiddeti net bir biçimde ortaya koyabilmek için gereklidir. Özellikle aile içi şiddet R. W. Connell’in de belirttiği gibi cinsiyeti merkeze alan şiddet eylemleri içerisinde en ağır olarak görülebilir (1998, s.33).

İktidar, şiddet ve cinsiyet birbiriyle sıkıca bağlı üç kavram olarak değerlendirilmelidir. İktidarın şiddeti hiç dâhil etmediği bir yapının mümkün olmayacağı daha önce tartışılmıştı. İktidar ve erkeklik bağlamı ise şiddete bir cinsiyet atfetmekle oldukça ilgilidir. R. W. Connell net bir biçimde şu bağlan-

tyı kurar; “otoriteyi meşru iktidar olarak tanımlayacak olursak, toplumsal cinsiyeti barındıran iktidar yapısında, otoritenin erkeklikle genel bağlantısının ana eksen olduğunu söyleyebiliriz” (1998, s.153). İktidarı gündelik hayat içerisine aldığımızda da durum değişmez. Yine iktidarın cinsiyeti erkek olarak kalmaya devam eder. Kadını erkekten ayıran bu hegemonik yapı aynı zamanda erkeğin kadına uyguladığı şiddeti de meşru hale getirir.

Kadına yönelik şiddet; cinsiyet merkezli olarak, kadına karşı uygulanan fiziksel, cinsel ve psikolojik şiddet eylemi olarak tanımlanabilir. Yusuf’un ablası da böylesi bir şiddete maruz kalmıştır. Evliyken peşinden gittiği ve aslında bu yönüyle de çemberin dışına çıktığı bir anda, birlikte kaçtığı kişi kendi arkadaşısı olduğu için kardeşi Yusuf tarafından ağzından vurulur ve dilsiz kalır.

Hem Yusuf’un ablasının dilsizliği hem de Uğur’un kızı Çilem’in dilsizliği (Çilem de Uğur’un kendisine hamileyken kocasından gördüğü şiddet nedeniyle sağır doğar) şiddetin bir sonucu olarak metnin içine yerleşir. İkisi de erkek şiddetidir. Ancak Çilem’ininki daha ağır bir mağduriyet içerir. Ne de olsa Yusuf’un ablası kocasını aldatmış ve bu nedenle cezalandırılmıştır. Buna rağmen Çilem annesinin cezasını çeker. Bu okumaya karşın film kadınları suçlamaz, tam aksine şiddetin gerekçelendirilmediği, tarafsız bir duruş sergiler.

Dilsizlik ya da konuşmama hali karşı tarafı çileden çıkararak bir tahrik unsuru olarak kullanılmış, özellikle Yusuf’un ablasının, kocasından şiddet görmesinin bir gerekçesi olarak gösterilmiştir. İzleyici konuşmayan bu iki kadını yalnızca üçüncü kişilerin anlattığı hikâyelerden tanır. Sessizliğin yarattığı şiddet, karşılık vermemenin, iletişim kurmamanın ve aslında muhatap almamanın yarattığı bir şiddettir. Kadın susar ve suskunluğuyla erkeğin kurduğu düzeni yok sayar. Konuşanlara karşı konuşmayanların direnişi olarak okunabilir bu durum.

Filmde hikâye edilen iki çocuğun suskunlukları şiddete karşı oluşturulmuş bir pasif direniş olarak görülebilir. Suner çocuklar için “etrafta olup biten her şeyi içine çeken, emen, dipsiz bir kara delik gibidir” (2006, s.202-203) demektedir. Çocuklar, şiddete tanık olurken, başlarından çeşitli trajediler geçerken sessiz ve tepkisiz kalanlar, görünmez olanlardır. Nihayetinde Çilem’in ateşinin çıktığı, hasta olduğu da dışarıdan gelen bir yabancı tarafından fark edilir. Bu dünya tümüyle şiddeti barındıran, şiddeti eyleyen ve yüklenen bir dünyadır. Şiddetten arınmanın mümkün olmadığı, şiddetin meşruiyetinin dahi sorgulanmadığı ve şiddetin içselleştirilmiş olarak orada asılı durduğu gerçeğinin ötesinde bir şey yoktur.

Çocukların tüm yaşananlara karşı daimi olan suskunluğu onları şiddet görmekten kurtarmaz. Yusuf'un eniştesi susan oğlu karşısında çileden çıkar. Çocuk diğeri gibi ve annesi gibi duymaz, görmez ve bilmez sanki. Bu aynı zamanda erkeğin iktidarını da tartışmaya açan bir tavidir. Erkek daha çok bunun için sinirlenir. "Yemeğe gel" dediğinde gelmeyen bir oğlu, konuşmak istediğinde onu duymayan bir karısı vardır. Otoritesi – aldatılmasının üzerine – her gün tekrar ve tekrar bu şekilde sarsılmaktadır. Şiddet bu yolla her anın içine yerleşir.

Yusuf'un eniştesi insanlık etmiş, karısına sahip çıkmış karşılığında aldatılmıştır. Kadın ona sahip çıkan bir erkek varsa ötesini talep etmemelidir. Yetinmesi gereken şey budur, gidebileceği son çizgi, sınır orasıdır. Sınırın ötesinde şiddet başlar, sanki öncesinde yokmuş gibi. Sonrası meşru sayılır, işin içine "namus" girmiştir. Erkek hak ettiğini alacaktır. Enişte ile abla arasındaki şiddet içeren sahneler, her akşam tekrar ettiği şekliyle böyle başlar. Enişte, şiddetin her akşam tekrar ettiğini gösteren, alışkanlık kazanmış bir refleksle kemerini çıkarır ve karşısında tüm suskunluğu ve tepkisizliğiyle oturan karısına vurmaya başlar. Erkek bu tepkisizliğe uyguladığı şiddeti arttırarak karşılık verir. Kadın ise susarak cevap verir. Artık şiddet gündelik rutinin içinde tekrar etmektedir ve kanıksanmıştır.

Hukukun, adaletin ve iktidarın var olduğu bir dünya değildir burası. Bauman'ın da söylediği gibi şiddetin gündelik döngünün içine girdiği bu nedenle de görünmez hale geldiği bir düzenin varlığı söz konusudur. Bu nedenle meşruluk kazanır ve toplumsal olanın içerisine çıkmamacasına yerleşir. Sıradan ve gündelik olana dönüşür.

Uğur ile Bekir'in hiç durmadan birbirlerine meydan okumaları ise kadın-erkek şiddetinin ötesine geçer. Uğur, Yusuf'un ablası gibi bir erkek tarafından susturulabilmiş/susturulabilecek bir kadın değildir. Melodramatik bir öykü kurulumunu anımsatırcasına, hayat kadını olan Uğur şiddetle baş edebilen, şiddete karşı şiddetle cevap verebilen bir kadındır. Bu nedenle Bekir erkek dünyası içerisinde Uğur'a karşı çaresiz kalır. Çaresiz kalmasının başkaca nedeni ise Uğur'a duyduğu yakıcı aşktır.

Bekir yıllarca ve çaresizce Uğur'un peşinden gitmiş, Uğur'dan kurtuldum dediği noktada bir kez daha kendini onun kapısında bulmuştur. Vardığı son onun çaresizce kabul ettiği, kadere boyun eğdiği sondur. Bu nedenle Uğur'la tartışsa da onun canını acıtamaz. Çünkü filmin kurduğu dünyada, hayatın merkezi, şiddetin merkezidir. Şiddetle sarılı bir sarmalın içinde gidip

gelir karakterler. Uğur Bekir'in kendisine doğrulttuğu silahın karşısına dikilir. Tetiği çekmesini bekler. Kaybedeceği bir şey yoktur Uğur'un. Ancak ne Bekir o tetiği çekebilir ne de Uğur o tetiğin çekilmesinden korkar. Oyunun önceden yazılmış olan kuralları bellidir. Bu oyun Bekir ile Uğur arasında yıllardır oynanmaktadır. Uğur aralarındaki bu bildik oyunu tekrar eder ve hiçbir şey yaşanmamış gibi "sana söylediğim saatte gelirim" diyerek gider. Uğur ve Bekir arasındaki ilişki, şiddetin erkeklik ile iktidar ve otorite ile kurduğu bağları ters düz eder. Bekir'de kimi zaman beliren erkeklik ile ilişkilendirilebilecek refleksler geride kalmış, Bekir varoluşunun tüm nedenleri ile birlikte erkek olmanın hallerini de arkada bırakmak zorunda kalmıştır. Şiddetin en görünen halini yaşatmak, Uğur'u vurmak üzere kapıya dayanmış ancak tüm bu alt üst oluş nedeniyle kapıda yığılıp kalmıştır. Bekir'in bildiği ezberler bozulurken, Demirkubuz sineması izleyiciyi, erkek ve kadının toplumsal kodlarını yeniden gözden geçirmeye davet eder.

Şiddet melodramdan alışık olunduğu üzere sadece kötünün üzerine yapışmaz, iyi ve kötü arasında gidip gelir. Bu kimin iyi kimin kötü olduğunun belirsizleştiği bir düzenin varlığını, aynı gerçek hayattaki gibi sınırların esnediği ve insanın köprüünün iki tarafında gidip gelebileceğini gösterir gibidir. Bekir'in hikâyenin tamamını Yusuf'a anlattığı sahnede iyinin ve kötünün çizgileri daha da bulanıklaşır. Kaderin, hayatın gerçekliği, aşkın yakıcı şiddeti ortaya çıkar. Aşkın kişinin kendine yönelttiği şiddet olma durumu iyice belirginleşir. Ama aşkın bu hali kabul edilir, kaderle anlaşmaya varılır. Bekir'in de söylediği gibi artık yapacak şey kalmamıştır.

Aslında Bekir'in yapacağı tek bir şey vardır artık Gürle'nin de söylediği gibi "taşıdığı aşkın kutsallığı altında ezilecek, onun karşısındaki aczine dayanamayıp kendini öldürecek" (2012, s.40). Aslında uzun zamandır acizdir Bekir, Uğur gibi hayatın acılaştırdığı bir kadın karşısında daha da acizdir. Her şeyi olduğu gibi kabullendiği bir anda, oyunu bozar ve sabaha neşe içinde kalkacağı beklenirken silahla başından vurur kendini. Bu Bekir'in ikinci intiharıdır, ilki de yine Uğur'un kapısına gittiği bir gün, Uğur tarafından geri döndürüldüğü zaman yaşanmıştır. ⁶ İlkinde ölmek istemez yine de yaşanacak bir hayat, beslenecek umutlar vardır. Ancak ikinci intihar bütün umutların tükendiği, yaşamaya gücün kalmadığı bir zamandır artık.

Bekir, artık hiç umut kalmadığı (tüm umutsuzluğa rağmen öncesinde belki biraz umut taşıyordu), yıllardır taşıdığı bu yükü artık taşıyamadığı, hiç-

•••••

6 İlk intihar sahnesi yönetmenin on yıl sonra çektiği *Kader* filminde yer alır.

bir yere aidiyet hissedemediği ya da aidiyet hissettiği tek kişi olan Uğur'u hayatının içine alamadığı bir durumda ve belki de bu sarmalın içinden çıkma isteğiyle öldürür kendini. Dayanabildiği kadar dayanmış onun ötesine geçememiştir. Yıllardır taşınan yükten, bedeninden, zihninden ve ruhundan kurtulmuştur. Elbette ki bu denli şiddetin, çaresizliğin ve acının içinde 'kurtulmak' çok kolay değildir. Ancak bu sefer şiddet, kişinin kendisine dönük olarak gerçekleşmiştir.

Bekir ailesinin ve çevresinin ondan beklediği şekilde bir "aile" kuramamış, babadan yadigâr kalan işi devam ettirememiştir. Artık yüklenemediği aşkın karşısında güçsüz kalır. Çaresizliği, beklentileri boşa çıkarmaktan değil daha çok Uğur'a sahip olamamaktan, belki de Uğur'un kendi çaresizliğinden kaynaklanır. Aksine eskide kalan tüm kayıplarını zaten çoktan kabullenmiştir.

Bekir'in yerini sanki o hiç yaşamamışçasına Yusuf alır. Uğur hayatının içine girmek konusunda ısrarcı olan bu erkekler için hiçbir şey yapmaz. En fazla uyarır. Onların hayatının kenarından bakıp izlemelerine izin verir. Bekir'in gittiği çetrefilli yoldan şimdi Yusuf gidecektir. Sarmal yine kendi içinde dönmeye devam eder.

Kurulmuş olan düzen, sevmenin suç sayıldığı bir düzendir. Bekir'in sonunu getiren, Uğur'u sürdüren şeydir. Uğur'un söylemiyle, seven kişinin cezası kesilmiş, hesabı görülmüştür. Cezasını çekecektir bu düzen içerisinde. Daha ağırı vardır. Uğur, Bekir'e esas şiddet orada dercesine hapisnede olan biteni anlatır. Kararı verecek olan hâkim, anlatılan bu düzenin ta kendisidir. Kime ne ceza vereceğini o belirler. Bekir'e düşen "beynine sıkmak" olmuştur, Uğur'a düşen fahişelik. Uğur düzenin bu olduğunu anlatmak ister. Şiddetin görüneni kadar görünmeyeni vardır. Kimi zaman bile isteye kabul edilip çekilir, kimi zamansa içine doğup katlanmak zorunda kalınır. Uğur'un kızı Çilem acının şiddetin içine doğup katlanmak zorunda kalanlardan olmuştur. Ama sonuçta hep kabul edilir, hem Uğur kabul eder hem de Yusuf. Ve devran dönmeye devam eder. Düzenin kurduğu şiddet Yusuf'un işkence gördüğü sahne ile şekillenir.

Kurulan bu dünya aynı zamanda kötülüğün kol gezdiği bir dünyadır. Yusuf, kaçan Uğur'un ardından çıktığı yolda böyle bir gerçeklikle karşılaşır. Zagor içerden çıkmış ve belalı bir pavyon sahibini on dört kurşunla öldürmüştür. Kötülük Demirkubuz'un sinemasında önemli bir yere sahip olur. Kötülüğün dominant bir güce dönüştüğü bir düzen içerisinde, kötülüğü sorgulamak da dönüştürücü olacaktır. Demirkubuz sineması; iyiliği ve kötülüğü

anlamaya çalışan, iyinin ve kötünün değişimini ortaya koyma çabasını içine giren ancak her durumda tüm bu ayrımların belirsizliğinin önemle altını çizen bir anlayışla, iyi ile kötüyü yaratan dünya üzerine odaklanır.

Film, yenilenlerin hikâyesi olarak ölümle son bulur, Uğur ile Zagor öldürülürler. Bu bir yanıyla kurtuluş diğer yanıyla düzenin aynı dışlılarla devam etmesidir. Yönetmen izleyiciyi karanlık içinde bırakacak şekilde sonlandırır filmi. Aynı hikâye başa dönmek koşuluyla *Kader* filminden devam eder.

Uğur ve Bekir'in gençlikleri çıkar karşımıza ilk sahnede, Bekir'in *Masumiyet*'te anlattığı ilk karşılaşmaları. Şiddet yine filmin merkezine yerleştirilir. Herkesin birbirini alt etmeye çalıştığı, büyüğün küçüğü ezmeye çalıştığı bir düzenin kurulmasıyla açılır film. Uğur'un kardeşine musallat olur mahallenin delikanlıları, kardeşi kurtaransa babasının hastalıklı varlığına rağmen annesinin sevgilisi olan Cevat'tır. Cevat bir yandan onun dışarıda ezilmesine engel oluyorsa da diğer yandan evdeki varlığıyla onu ezmektedir.

Esas tartışma Uğur ve annesinin arasında yaşanır. *Masumiyet* filminden tanıdığımız Uğur'un hangi çevre içinde yetiştiği, karakterinin hangi koşullarda şekillendiği görülür. Annesi zayıf bir kadındır, kocasının varlığına rağmen sevgilisinin peşine düşmek ister. Şiddetin bağımsız olarak şekillenmediği, içinde büyüdüğü çevrenin bir sonucu olduğu ortaya konulur. Şiddeti birey üzerinden şekillendirenin, varlığı ve yokluğunu ya da algısını yaratan şeyin, bireyin içine doğduğu sosyal çevre olduğu algısı yaratılır.

Erkeğin erkeğe karşı şiddeti belirir bu kez. Kahvehane daima sınırların denendiği, güç mücadelesinin olduğu bir mekân olarak kurgulanır. Otorite, güçlü olanın şiddete başvurması ile kazanılır. Bu nedendir ki erkekler sürekli birbirlerinin sınırlarını zorlarlar.

Baudrillard "amaçsız"ca işlenmiş – kimi ve hatta çoğu zaman toplu – cinayetlerin, talanların ve şiddet sahnesini sanki bir gösteriymişçesine iştahla izleyen izleyicilerin varlığından bahseder. Baudrillard'ın ifadesiyle; örneğin kitle iletişim araçları yoluyla görünür olan şiddeti ısrarla izleme isteği; "*orada olmama*" rahatlığı ile ilişkilendirilebilir (2008, s.27). "*Orada olmadan orada olmanın*" verdiği rahatlık "izleyiciye" emniyetli bir konumda adeta *katharsis* yaşama olanağı sağlayacaktır. Sofsky de benzer bir biçimde şiddeti seyretmenin cazibesinden bahseder:

Şiddeti seyretmek bir saplantı haline gelebilir. İnsanı çeken sansasyon merakı değil, şiddetin bizzat kendisidir; yabancı bedenin yok edilişi, karşısındaki yaratığın

yalvarıp yakarmaları, kan kokusudur. Başta tepkiler temkinli, ikirciklidir. Şiddet iter, insanı iğrendirir, korku ve dehşet yaratır ama aynı zamanda çeker ve büyütürler de. İnsan orada kendi başına gelecekleri görür. Şok midede bir yumruk gibi hissedilir, bulantıya sebep olur, baş döndürür, sonra korku, sınırlarda hafif bir titreşimin ardından yerini rahatlatıcı bir gevşemeye bırakır. Ne olursa olsun, seyirci artık kendisini güvende hissetmektedir. Duyduğu, gördüğü acı, kendi acısı değildir ki... olup bitene artık yukardan bakmaktadır; hatta kendisine bile itiraf edemediği bir hakimiyet duygusuyla doğrular yerinden (2009, s.15).

Şiddeti dâhil olmadan seyretmenin verdiği bu uçuculuk ve hafiflik hissi şiddeti izlemeyi mümkün kılmakta, daha da ilerisi tercih edilir hale getirmektedir. Nihayetinde hayatta kalma becerisi diğer ölümleri gördüğünde daha çok anlam kazanacaktır. Sofsky kendinden başka birinin ölümünün, insanın kendisine hayatta kalma başarısı hissettirdiğini, “varoluşun en kuvvetli duyumsandığı anın, başkalarının öldüğü an” olduğunu söylemektedir (2009, s.17). Öldürmek, ölüme karşı kazanılmış bir savaş, ona hükmetmek anlamlarını içerir. Öldürmek sonsuza uzanacak bir ölümsüzlük duygusundan beslenmektedir. Yine kahvehanede geçen bir çatışmanın ardından, Zagor’un Cevat’ı öldürmesi de böylesi bir mücadeleye denk gelir. Silahlar çekildiğinden ölmek ve öldürmekten ötesi yok gibidir. Ya ölürsün ya da öldürür bir ileri gidersin. Öldüren olarak “ölümsüzlük” ve güç kazanırsın. Öldürmenin böylesi bir güç kazanımına sahip olduğu ve gücü elde eden olarak “kahramanlık” ya da delikanlılık mertebesine çıktığı gerçeğiyle yüzleşmek gerekir. Zagor ve Cevat arasında geçen sahne de tam da bu mücadeleyi simgeler bir kurguya sahiptir. Bir diğeri ise hapisanedeki Zagor’un Bekir’i vurdurduğu sahnedir. Bu sefer içeriden (hapisaneden) dışarıya “benim olanı bırak” mesajı gider. Zagor, Bekir’in bir süredir Uğur’un yanında olduğundan haberdar olmuş ve dışarıdaki adamlarına Bekir’i vurdurmuştur.

Sessizlik, suskunluğun ve iletişimsizliğin yarattığı şiddet, Bekir vurulup baba evine döndükten sonraki yemek masalarında bolca hissedilir. Bekir’in karısı yaşadığı bütün ağırlığa rağmen ağlayamaz bile. Terk edilmişliğinin hesabını sorması mümkün değildir. Sessizliğin terörize ettiği ortamda şiddet, en yoğun biçimiyle hissedilir.

Bekir’in “kayboluşu” sahne sahne anlatılır. Bekir ve Uğur, Bekir’in geri döndüğü bir gün, kıyasıya kavga eder. Bekir açıkça söyler olan biteni, kendi tutsaklığını Uğur’un tutsaklığı üzerinden anlatır. Bekir ve Uğur nerede olduğu bilinmez bir dünyanın tam ortasında yeniden karşı karşıyadır. Yönetmen aç ve karşı açılı kullanarak karakterlerin kendi iç çaresizliklerini, gel git hallerini vurgular. Bekir yalvarır Uğur’a, İstanbul’a gitmekten bahseder.

Uğur'un tüm arızalarını ve hayatın ona getirdiklerini çoktan kabullenmiştir. Uğur bunun mümkün olmadığını söyler. Belirgin bir çatışma yaşanır aralarında. Duygular sürekli bir çatışma halinde eğriler çizer. Bir yandan filmin adını onaylarcasına kaderin getirdiklerini kabullenmişlik belirir, diğer yandan öfke patlamaları yaşanır. Bekir küfreder hatta tokat atar Uğur'a. Yine de fark etmez. Bekir Uğur'un peşinde, Uğur Zagor'un peşinde kaybolmaya devam edecektir. Bu kayboluş Bekir'in birlikte ot içtiği arkadaşlarının ağzından döktür. Bekir'in Uğur'a şiddetle bağlandığı aşkı anlatılır:

Uğur abla, Bekir abimin esas manitası, ama esaslı kızdır. Siz bakmayın Bekir abimin evli barklı olduğuna esas hikayesi Uğur abladır. Kerem ile Aslı'nın aşkından daha eşsizdir, benzersizdir... Bekir abim kurşunlar yemiştir bu yolda, kaç defa ölümlerden dönmüştür, bilekler kesilmiş, aylarca hastanelerde, yıllarca akıl hastanelerinde kalmıştır. Uğur ablamanın peşinden gezmediği şehir, yürümediği yol, görmediği diyar kalmamıştır bu memlekette.

Yaşanan bütün şiddetin, aşkın yıkıcılığının bir özetidir anlatılan. Bir hikâye, masal gibi olan anlatımına karşın gerçeğin en yakıcı ve en yıkıcı yerinden gelir. Aşkın tarifini şiddet üzerinden verir sanki, kaybedilenler üzerinden... *Masumiyet* filminde Haluk Bilginer'in canlandığı Bekir karakterinin ağzından dile getirilen "tira" ikinci kez burada tekrarlanır. Hikâyenin aslını anlatmaktır niyeti ama hikâyenin aslını kaybetmek, yok etmek istercesine başka bir hikâye anlatır. "Kim uyduruyor bu anlatılanları" der. Uğur'un kendi peşinden koştuğu kurgusunu yaratır. Uğur'un bir gün, Bekir'in "on numara" olarak tarif ettiği tüm güzelliğiyle dükkâna geldiğini ve Bekir'le birlikte olmak istediğini ima ettiğini söyler. Bunun üzerine Bekir "efendilikle" Uğur'u dükkândan göndermeye çalışmış ancak ısrar etmesi üzerine kendi deyimiyile "yazıhaneye çekmiştir". Erkeklik üzerinden anlattığı hikâyesi buğulanmış camların arkasında kalır. Bu birçok yönüyle aslını yansıtmayan hikâyesi ile Bekir gerçeği küçültmek, önemsizleştirmek ister gibidir. Ama sonrasında bunu hiç yapmamışçasına yine Uğur'un peşine düşecek, sızdığı gecenin sabahında kendini Kars'ta, Uğur'un yanında bulacaktır. Bütün hesaplar yapılmış, bütün köprüler atılmıştır. Dönülecek yol, gidilecek yer yoktur artık. Hayatın şiddetinin içinden geçeceklerdir birlikte.

Sonuç

Şiddet; tanımlanması ve yorumlanması bakımından kimi zorluklar içerse de, toplumsal kimi kodları içerisinde barındırsa ve detayda kimi farklı yorumlamalara açık olsa da, genel-geçer bir kabule tabidir. Bireysel, toplumsal, hukuksal ve psikolojik birçok dinamiği içinde barındıran şiddet kavramı, sana-

tın ve özelde sinemanın kimi zaman değip geçtiği kimi zamansa esas konusu haline getirdiği bir olgu olarak değerlendirilebilir. Zeki Demirkubuz sineması Şiddeti görünür olanın ötesine taŐıyarak, hayatın gündelik durumunun içerisine yerleŐtirerek sıradan olanın sıra dıŐılıęına yakın bir mesafede ele alır. Şiddeti, kötülüğü ve insan olmanın hallerini konu edinen Zeki Demirkubuz bu yönüyle Türkiye sineması içerisinde görünür bir konuma yerleşir.

Zeki Demirkubuz, kötülüğü hikâye ettiğini belirtir ve bu tercihin hayatı anlamlandırma ve sorgulamada iyilikten daha güçlü bir aracı olduğundan bahseder. Demirkubuz'un karakterleri genellikle kötülüğe kaderin yarattığı bir ıkıŐsızlık içinde bulaŐmıŐ kiŐilerdir. İyiyi kötüden ayırmak bu nedenle zorlaŐır. Demirkubuz, Nihal Bengisu Karaca'ya (2001) verdiği bir röportajda kötülük ile olan bağını Şu Şekilde açıklar;

...bizi meraka teŐvik eden ktlktir. Ktlklere bakarken ya da onlar nedeniyle acı çekerken başlar anlama çabası. Bu anlama çabasının kaynağı olması nedeniyle kötülük olgusuna ilgi duyduğumu söyleyebilirim. Hatta daha da ileri gidip bugün insan hayatına yön veren anlamların tümünün kaynağında kötülük olduğunu düŐündüęümü söyleyebilirim... Her Şey kötülükle yzleŐtięimiz anda bir soru olarak ortaya çıkıyor, ya da bir kuŐku olarak beliriyor. Kötülük son derece sorgulayıcı ve insani olmanın anlamını belirleyici bir Şey.

nc Sayfa (1999) filminden Meryem'in de dediği gibi "herkes köŐeye sıkıŐmıŐtır, insan bu kadar sıkıŐtıęında ne yapar, saldırır". Demirkubuz "bas-kı altındaki insanları anlatıyorum" derken, hayatın yarattığı Şiddet içerisine sıkıŐmıŐ, kader mahkmlarının hikâyesini anlatmaktadır. Yoksulluğun ve yoksunluğun yarattığı Şiddettir. Uğur'un "kim karar verir, kim yazar çizer" dediği de bu bilinmeze atılmıŐ sorulardır. Ama kendileri karar veremezler. AÇık olurken de cinayet iŐlerken de kader hep devrededir. Söz konusu olan Şiddetin kadere yazgıya dönüştüğü hayatlardır.

Demirkubuz yarattığı atmosferle Şiddeti film dili üzerinden görünür hale getirmektedir. Evlerin yoksulluk, Şiddet ve gürültüyle dolu olan havası nefes almayı zorlaŐtıran bir atmosfere dönüşür. Bunu yaratan teknik tercihler olduğu kadar, hikâyenin ve karakterlerin kurulumu ile de iliŐkilidir. Yenilmiş, yanılmıŐ, kadere yenik düŐmüŐ, hata yapmıŐ, yoksunlaŐmıŐ karakterler hayatın Őiddetini daha da görünür ve gerçek kılarlar. Demirkubuz hayatı yenmiŐ, onunla başa çıkabilmiŐ çok az karakter yaratır. Onun karakterleri daha çok kabullenmiŐ, yazgıya boyun eğmiş, bu sarmalın içerisinden çıkmayı baŐaramamıŐtır. Onlar hep hayatın cilvelerine rastlamıŐ, yenildike yenilmiş ve bir daha yenilmiŐlerdir. Bu nedenle yakıcı bu nedenle Őiddetlidirler.

Kaynakça

- ARENDR, H. (2014) *Şiddet üzerine*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- BALIBAR, E. (2014) Şiddet ve siyaset: bazı sorular. BALIBAR, E., İNSEL, A. ve SELEK, P. (der.) içinde. *Şiddet, siyaset ve medenilik*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.57-80.
- BAUDRILLARD, J. (2008) *Tüketim toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAUMAN, Z. (2005) *Bireyselleşmiş toplum*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BENJAMIN, W. (2010) Şiddetin eleştirisi üzerine. ÇELEBİ, A. (der.) içinde. *Şiddetin eleştirisi üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları, s.19-43.
- CONNELL, R. W. (1998) *Toplumsal cinsiyet ve iktidar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- COPET-ROUGIER, E. (1989) 'Le Mal Court': başsız bir toplumda görünen ve görünmeyen şiddet-kamerun'daki mkakoklar. RICHES, D. (der.) içinde. *Antropolojik açıdan şiddet*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.69-93.
- COVER, R. (2010) Şiddet ve söz. ÇELEBİ, A. (der.) içinde. *Şiddetin eleştirisi üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları, s.175-214.
- DERRIDA, J. (2010) Yasanın gücü: otoritenin mistik temeli. ÇELEBİ, A. (der.) içinde. *Şiddetin eleştirisi üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları, s.43-134.
- ERGÜDEN, I. (2014) Örnek bir şiddet mekânı: hapishane. *Cogito Dergisi*, 6-7, s.109-117.
- ERTEN, Y. ve ARDALI, C. (2014) Saldırganlık, şiddet ve terörün psikososyal yapıları. *Cogito Dergisi*, 6-7, s.143-165.
- FREUD, S. (2009) *Uygarlığın huzursuzluğu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GÜRLE, M. (2012) Masumiyet ve kader: oyalanmanın estetiğine dair. ARSLAN, U. T. (der.) içinde. *Bir kapıdan gireceksin: Türkiye sineması üzerine denemeler*. İstanbul: Metis Yayınları, s.31-45.
- İSKENDER, K. (2014) Beş dakika delikanlı olmanın dayanılmaz sıkıcılığı. *Cogito Dergisi*, 6-7, s.297-299.
- KARACA, N. B. (2001) İdeal iyiliğin yolu kötülüğü anlamaktan geçiyor. *Aksiyon Dergisi*, 363. 17 Kasım 2001. [Çevrimiçi]. http://www.aksiyon.com.tr/nihal-bengisu-karaca/ideal-iyiligin-yolu-kotulugu-anlamaktan-geciyor_508253 [Erişim tarihi: 28.01.2015].
- LORENZ, K. (2008) *İşte insan: saldırganlığın doğası üzerine*. İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- PARKIN, D. (1989) Şiddet ve irade. RICHES, D. (der.) içinde. *Antropolojik açıdan şiddet*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.249-271.

- RICHES, D. (1989) Şiddet olgusu. RICHES, D. (der.) içinde. *Antropolojik açıdan şiddet*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.10-42.
- SOFSKY, W. (2009) *Dehşetli zamanlar: amok, terör, savaş*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- SOMERSAN, S. (2014) Şiddetin iki yüzü. *Cogito Dergisi*, 6-7, s.41-51.
- SUNER, A. (2006) *Hayalet ev: yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- WILLIAMS, R. (2011) *Anahtar sözcükler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anonim (2014) Şiddet Üzerine Bildiri. *Cogito Dergisi*, 6-7, s.37-41.
- WOLLEN, P. (2004) *Sinemada göstergeler ve anlam*. İstanbul: Metis Yayınları.